

A ESTÉTICA SUBVERSIVA DO FILME *A BATALHA DE ARGEL*, DE GILLO PONTECORVO, SOB A LUZ DO PENSAMENTO DE FRANTZ FANON.

THE SUBVERSIVE AESTHETICS OF THE MOVIE *A BATALHA DE ARGEL*, OF GILLO PONTECORVO, IN THE LIGHT OF FRANTZ FANON'S THOUGHT.

Edinei Pereira da Silva¹

Resumo: O presente artigo tem como escopo uma análise do filme *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo), sob a luz do pensamento de Frantz Fanon e sua ideia de descolonização. O filme retrata o processo de libertação da Argélia, país situado no Norte da África, do domínio da França. Trata-se de uma obra cinematográfica que se propõe a nuançar seu caráter estético subversivo. Todavia, historicizar esses acontecimentos coloca o cinema como via de contestação, que estrutura-se a partir de suas imagens, uma leitura iconográfica que dialogue com alguns conceitos pertinentes e alicerçados nas relações sociais ali existentes.

Palavras-chave: Cinema; Descolonização; Frantz Fanon.

Abstract: This article focuses on an analysis of the film *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo), in the light of Frantz Fanon's thought and his idea of decolonization. The film portrays the liberation process of Algeria, a country in North Africa, under French rule. It is a cinematographic work that proposes to nuance its subversive aesthetic character. However, historicizing these events places cinema as a way of contesting, which is structured based on its images, an iconographic reading that dialogues with some pertinent concepts based on the social relations.

Keywords: Cinema; Decolonization; Frantz Fanon.

Introdução

O cinema vem se mostrando ao longo dos anos como um importante documento para interpretação e compreensão dos fatos históricos. Quando Walter Benjamin coloca seu caráter

¹Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação da PUC-SP (2019), com o título: *Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias* (1967-1970), (CAPES/ CNPq). Especialização (Lato Sensu) em História, Sociedade e Cultura pela PUC-SP (2017). Com Graduação em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André (FSA) (2008). Onde foi bolsista pelo programa Monitoria em História I. Participa do Núcleo de Estudos em História Social da Cidade (NEHSC), coordenado pela professora Dra. Yvone Dias Avelino. Atualmente é professor na Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo, com ênfase nas matérias de Sociologia e História.

de reprodutibilidade da arte², também chama atenção para as inúmeras práticas sociais intrínsecas a seu desenvolvimento.

Para além de um olhar despretensioso, há uma série de questões estéticas ligadas diretamente ao momento em que a obra foi realizada, e, muitas vezes, diz muito sobre uma sociedade que se estrutura como uma espécie de visão prognóstica. O que significa dizer que, pensando na obra aqui em questão - o filme *A Batalha de Argel*, do diretor italiano Gillo Pontecorvo, lançado em 1966 - os elementos que compõem sua narrativa estão na ordem do dia, sobretudo para pensarmos na atual conjuntura, onde é perceptível o avanço de governos autoritários de caráter fascista e suas tensas relações.

As bases que sedimentaram o avanço imperialista àquela altura, com fortes conotações eurocêntricas, impactaram diretamente a história dos povos que viviam nos países do *Terceiro Mundo*³. E o que podemos suscitar a partir disso, entre outras coisas, foi o racismo estrutural que se fez presente na Argélia, assim como em outros países, e/ou evidenciou-se naquele cotidiano, materializado nas múltiplas formas de violência que se configuraram em vários âmbitos da sociedade. Contudo, feitas essas anotações, digo que o filme de Pontecorvo, inquieto em seu estágio de ebulição, coloca aquela população como sujeito histórico das transformações.

A obra de Frantz Fanon, “*Os Condenados da Terra*”, assim como outras de igual importância, nos ajuda a pensar alguns pontos essenciais presentes no filme, como: descolonização, violência, cultura, resistência, etc. E que, de certo modo, encontram-se ainda hoje presentes nas relações internas de cada país.

Em virtude do mencionado, e das questões que serão levantadas no decorrer do presente artigo, aponto que a arte, na sua essência, é política. Entretanto, seu caráter subversivo está condicionado a algumas produções. Seu alcance, portanto, estende-se também para *A Batalha de Argel*. Historicizar uma obra cinematográfica é, antes de qualquer coisa, estabelecer seu diálogo com as múltiplas formas de leituras pautadas numa conjuntura permeadas por imagens, assim como suas práticas sociais.

² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

³O cinema aqui é visto como via de contestação, sobretudo no tocante ao pensamento e produções tidas àquela altura como eurocêntricas. Para tanto, problematizo o “*Terceiro Mundo*” no presente artigo a partir da obra: SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.

O filme como documento histórico: leituras preliminares

[...] constatou que o colonialismo só desiste com a faca na garganta, nenhum argelino achou esses termos violentos demais. O panfleto só fazia expressar o que todos os argelinos sentiam no mais profundo de si mesmo: o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. Ele é a violência em estado natural, e só pode se inclinar diante de uma violência maior [...]⁴

Trazer o filme como documento histórico, como parte integrante das análises acerca de um período, assim como realçar suas tensões, as relações sociais existentes e sua historicidade, é evidenciar tantas outras questões que, para além de nossas percepções, nos conduzem para outros elementos que muitas vezes se encontram implícitos nos objetos e ações do cotidiano, não visíveis aos olhares despretensiosos e imediatos. Dessa forma, analisar o filme *A Batalha de Argel* (1966), do diretor italiano Gillo Pontecorvo, é conduzir o faro de historiador para as várias pistas fornecidas pelo conjunto iconográfico entrelaçadas na obra, de modo a suscitar alguns assuntos ainda muito atuais e, portanto, não superados.

Para Walter Benjamin, é possível pensar a obra de arte, também, por meio de sua reprodutibilidade, pois a cada momento de sua temporalidade fica claro que o resultado de sua transformação foi utilizado por diferentes grupos com interesses o mais diversificado possível, ou seja:

A obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. O que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercício da arte, por mestres, para difusão das obras, e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucros [...]⁵

Partindo dessa premissa, podemos afirmar que as várias intencionalidades por trás das obras podem ter como cerne das questões os grupos e suas convicções na realidade na qual estão inseridos. Isso é o reflexo de um período, seus desejos, sonhos, projetos de afirmações ideológicas, entre outros pontos. Com isso, é possível constatar que a obra aqui analisada se

⁴No presente artigo, o processo de descolonização evidencia de forma contundente as múltiplas formas de violência (física, psicológica, moral e simbólica). A Argélia naquele momento nos faz entender as conotações da atual conjuntura, assim como suas possíveis reivindicações frente ao capitalismo, que por sua vez buscavam acessar as riquezas que pudessem alimentar sua indústria. Vale lembrar que em “Os Condenados da Terra”, obra que uso para embasar o presente trabalho, Frantz Fanon relata, entre outras questões importantes, sua experiência como psicanalista e defensor daquela causa, do povo argelino que lutava por liberdade, independência. Ver: FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*: Editora UFJF, 3ª reimpressão, 2015. p. 78-79.

⁵ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 17.

enquadra nesses processos de transformações, o que nos permite entender alguns elementos substanciais nessa costura de acontecimentos.

Em 1966, ano em que Pontecorvo lança “*A Batalha de Argel*”, tanto na Europa como no Brasil, vários movimentos cinematográficos apropriaram-se de uma linguagem para instrumentalizar o pensamento crítico, uma ferramenta de luta, assim como para fazer frente aos múltiplos vértices propagados pelo sistema capitalista que metamorfoseava-se, que ecoavam de maneiras diferentes, mas condizente com seus objetivos: dominar por meio econômico, político e cultural vários países. Assim, temos algumas correntes cinematográficas construídas com base nessa ideia de tratar os problemas que assolavam uma dada realidade. São os seguintes: *Nouvelle Vague* (França), *Neorrealismo* (Itália), *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* (Brasil).⁶

Diferente de outros documentos como objeto de análise, o cinema é aquele que nos permite fazer observações a partir de sua imagem em movimento, de maneira que suas intencionalidades estão condicionadas à conjuntura na qual estão inseridas, ou seja, além de tratar a narrativa a partir de sua composição técnica, as práticas sociais são aí correlacionadas como parte constituinte dessas transformações. Os elementos apresentados no decorrer da narrativa nos darão este panorama.

Enquanto às questões relacionadas à imagem, recurso utilizado neste artigo para estudar de forma mais profícua a mencionada obra, *Peter Burke* nos fornece importante embasamento teórico metodológico, concebido aqui como requisito imprescindível para uma leitura nas entrelinhas. Para ele, “[...] o testemunho de imagens é ainda mais valioso porque elas revelam não apenas artefatos do passado [...]”.⁷

Isso nos permite afirmar que, para além das imagens construídas em um dado momento do passado, as evidências ali presentes testemunham, também, resquícios que permanecem de uma forma ou de outra até os dias atuais, e suscetíveis de uma maior compreensão acerca de uma História contada de baixo, sob o prisma de homens e mulheres comuns, que expressam mediante suas ações um cotidiano todo particular, e pouco contado. O

⁶ Movimentos cinematográficos que nasceram entre as décadas de 1950 e 1970. Um dos pontos em comum entre as referidas correntes é a forte crítica as atrocidades sociais, além de apresentar uma estética diferente das produções anteriores, ou as que estão atreladas ao fator mercadológico. Ambos os movimentos priorizam suas gravações em locais abertos justamente para capturar os aspectos de uma realidade dissonante. No Brasil, podemos citar o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* como principais expoentes dessa atmosfera distópica.

⁷ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017. p.149.

filme em questão, assim como a experiência de Frantz Fanon, nos possibilitam compreender essa lógica.

Para Marcos Napolitano, a temática “*História e Cinema*” está entrelaçada, estruturada e bem atual para os presentes estudos acerca da imagem, e contribui de maneira substancial para as múltiplas compreensões de uma dada realidade, o que nos coloca frente a um universo ancorado tanto no presente como no passado. O filme, portanto, é uma fonte histórica. Diante disso, o mesmo autor afirma que:

[...] Arte e técnica se encontram no cinema de maneira estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limite a operações de monumentalização do passado, acessível a grandes plateias e, por isso mesmo, objetos de interesses econômicos e políticos diversos. Para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico [...]⁸

Todavia, podemos afirmar que os pontos que norteiam uma obra fílmica, podem nos fornecer uma série de questões importantes para alcançarmos a dimensão, além dos que Napolitano coloca como “*interesses econômicos e políticos diversos*”. Ou seja, podemos começar a análise da obra compreendendo alguns conceitos, ainda que nosso intuito não seja esgotá-los, mas, sim, atrelá-lo a outros de igual importância, alicerçando o caminho para as posteriores considerações, sob a luz dos acontecimentos. Junto a isso, pretendo, através das imagens e seus entrelaçamentos, analisar alguns pontos que permeiam os principais acontecimentos presentes no cotidiano, tendo como cerne dessas questões uma leitura a *contrapelo*.⁹

A batalha de argel: os sentidos de uma leitura cinematográfica na perspectiva histórica

Historicizar o processo de libertação de um país é, antes de qualquer coisa, entender a dinâmica das perversidades e barbáries empregadas como forma de domínio. A importância do filme aqui analisado atravessa o tempo. Suas conotações políticas e sociais estão em consonância com as pretensões historiográficas, assim como para os que dele se apoderam

⁸ NAPOLITANO, Marcos. In: *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2011. p. 76.

⁹ Walter Benjamin usa esse termo na tese de número sete, de seu ensaio “*Sobre o Conceito de História*”. Escovar a história a contrapelo, portanto, é tomar os acontecimentos que muitas vezes são deixados para um segundo plano nos estudos que até então foram desenvolvidos. Dessa forma, devemos nos importar, também, com a história vista de baixo, dos pequenos acontecimentos. Para mais informações Ver: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

para observações mais profundas. *A Batalha de Argel* retrata o processo de libertação da Argélia das amarras do domínio e colonização francesa. Uma luta que vai de 1954 a 1962, quando conquistam sua independência. Ou seja, produzido e lançado em uma data muito próxima ao acontecimento histórico, o que por si é emblemático. E não era uma prática comum.

O país está localizado ao Norte do Continente Africano. Como é possível ver no mapa (figura 01), seu território é banhado pelo Mar Mediterrâneo, e geograficamente estratégico, se pensarmos na intersecção de suas linhas divisórias com a Europa. Suas riquezas naturais, como o petróleo, fizeram a França subjugar não só seu território, como as pessoas que ali viviam, e isso se consolidou mediante sistemáticas formas de torturas e ataques aos costumes daquele povo, que se estenderam por um longo período.

Figura 01: Mapa da Argélia



Mapa da Argélia. Fonte: site Central de Intelligence Agency. Acesso em: 21 dez. de 2019.

Já no início do filme, um grupo de soldados franceses em torno de um homem sem camisa, com olhar voltado para o chão e aparência tísica, deixa ecoar seus gritos e sussurros, além de expressar nitidamente uma sensação de medo: típico de pessoas que se encontram ameaçadas. *Corte*: a câmera percorre lentamente o cenário, até encontrar alguns soldados tentando reabilitar o homem, enquanto um deles diz: “*Consegue ficar de pé?*”.

Já na cena inicial, Pontecorvo nos faz entender o ar de sofrimento de um povo através do olhar melancólico desse homem. E nos dá o prognóstico do que viria pela frente. Já se percebe que o autor retrata a realidade, mas não abre mão de uma técnica refinada como requisito introdutório de sua narrativa, o que não tira sua verossimilhança. Entretanto, a partir daqui, chamo atenção para o *Som*¹⁰ como elemento constituinte das referidas técnicas postas como parte das observações a serem realizadas. Requisito primordial para captação do abjeto intermediada pelos vários tipos de violência.

Figura 02: tortura como forma de domínio



Argelino torturado por soldados do exército francês. Fonte: A Batalha de Argel, 1966. Direção: Gillo Pontecorvo.

As compartimentações da obra são pautadas pelo uso da violência. Essa, por sua vez, não ficou restrita ao lado dos violadores dos direitos dos nativos conforme as cenas se encaixam de forma a se elevarem ao grau de luta mais intensa. Quando apontamos a questão da violência, vale lembrar que essa também pode ser compreendida pela forma como os países capitalistas invadem os territórios, e arrancam não só as riquezas naturais ali existentes,

¹⁰ Sobre o uso do *Som* como recurso técnico empregado nas produções cinematográficas, e pouco utilizado nos estudos que constituem o caráter polifônico da história e seus elementos formadores dos sentidos, sugiro a leitura de “*Os Poderes do Som*” IN: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma introdução*. Campinas: Unicamp, 2013. p. 410-411.

mas tem como intenção, por todos os lados, fazer daqueles povos subservientes. Inclusive deixando sequelas psicológicas, possíveis de serem notadas nos distúrbios mentais, e ferimentos duradouros na alma. Essas também são características de violências quase sempre imperceptíveis. Franz Fanon nos lembra de que: “[...] *A atmosfera da violência, depois de impregnar a fase colonial, continua a dominar a vida nacional* [...]”¹¹

Na imagem acima (figura 02), fica claro que num primeiro plano o colonizado, no centro, denota um ar de estranheza e medo, enquanto ao redor os colonizadores contemplam seus ligeiros e frágeis movimentos. O contraste dos olhares dimensiona a tônica do que foi o processo de domínio imperialista. Aqui usa-se a função *close-up*, técnica usada por cineastas que consiste no fechamento da imagem, aproximação, para mostrar o que uma cena aberta possivelmente não mostraria: traços de angústia e introspecção. Aliás, àquela altura, essa lógica de domínio já era questionada também pelos movimentos cinematográficos que emergiam diante dessas contradições.

Diante disso, é possível constatar que o *Eurocentrismo* pode ser representado, também, como a sobreposição dos aspectos físicos de um grupo de militares. Nos chama atenção nas imagens iniciais alguns conceitos que estão muitas vezes implícitos na construção de um filme. Para tanto, ainda sobre a ideia aqui suscitada como forma de entrelaçar ao nosso objeto de análise, Ella Shorath e Robert Stam nos explicam que:

[...] o eurocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posição de hegemonia, militar, política e cultural [...] O colonialismo se traduziu tanto sob a forma de um controle direto de recursos (Indochina francesa, o Congo belga, as Filipinas), quanto, de forma mais direta, nos assentamentos europeus (na Argélia, na África do Sul, na Austrália e nas Américas) [...] O colonialismo é o etnocentrismo armado [...]”¹²

Descolonizar, diante dos impasses que não só a Argélia, mas vários países do mundo se encontravam naqueles tensos e paradoxos momentos, é mais que retomar seu território do domínio colonial, é recuperar os costumes, hábitos e a essência de suas raízes. Em suma, é

¹¹ FANON, Frantz. Op. Cit. p. 94

¹² SHOHAT, Ella. STAM, Robert. Op. Cit. p. 40-41.

tomar todo um sistema político, econômico e cultural baseado naquilo que entendemos como *autodeterminação dos povos*.¹³

Essas definições estão postas na obra de Pontecorvo como ponto de confronto, uma vez que tanto as questões militares, assim como o político e o cultural, também são controladas pelos colonizadores. As posições de destaques nuançadas no filme aqui analisado nos permitem ver essas sobreposições. Mas é importante notar que isso acaba sendo motivo de resistências e subversão.

Figura 03: Arquitetura de um bairro da Argélia.



Arquitetura da Casbah, bairro argelino. Fonte: A Batalha de Argel, 1966. Direção: Gillo Pontecorvo.

No filme, é possível notar o momento que a câmera corta para *Casbah* (figura 03): um bairro de intensos contrastes, de arquitetura confusa e um emaranhado de construções, aparentemente decrépita. Que ao som de tambores prenunciam os anseios dos que ali vivem, e reduto das lutas por liberdade. Uma voz *off* proclama, entre outras pautas por eles confeccionadas como formas de códigos e condutas, aquilo que seria o objetivo da resistência dos subversivos: “*Povo da Argélia, nossa luta é dirigida ao colonialismo*”. Isso pressupõe que essa forma de controle não se restringe apenas a um domínio militar, mas passa pela retirada de uma cultura própria de um povo.

¹³ *Autodeterminação dos Povos* é o mesmo que defender a autonomia e escolhas dos países e dos sujeitos que ali vivem. Ou seja, sem interferência de forças e interesses externos. O que significa dizer que suas decisões e escolhas tem que ser soberanas.

Tomando como exemplo uma produção do Cinema Marginal, mais precisamente o filme *A Margem* (1967) do cineasta paulista Ozualdo Candeias, faz-se necessário também mencionar dois aspectos interessantes de *A Batalha de Argel* que estão vivas em a “A Margem”: os marginais e a cidade como palco de resistência.¹⁴

Nesse sentido, pensar os aspectos da urbanidade como uma artéria composta por uma série de relações dinamizadoras, é tomar o que nela existe. Pelo fato de realçar o que foi construído para/na lógica capitalista, uma vez que, na medida em que as forças francesas condicionadas pela busca incessante pelo controle e consolidação do poder, sedimentaram as bases para que a guerrilha urbana encabeçada pela FLN (*Frente de Libertação Nacional*), apropria-se do emaranhado de casebres, becos e escadarias, todos sobrepostos como um labirinto.

O direito à cidade reivindicada pelos seus habitantes consiste na transformação dos espaços como entrecruzamento passível de atuação dos corpos em transe. Trata-se, portanto, de considerar a urbanidade como uma necessidade não excludente, ou seja, a ruptura da lógica de domínio passa pela criação de múltiplas formas de absorção, apropriação. Homens, mulheres e crianças tornaram esse constructo seu *modus operandi*, na medida em que “escreveram” a cidade de modo a considerar suas reais necessidades: burlar todo o mecanismo criado para asfixiar os movimentos de resistência.

Figura 04: A Rua como espaço praticado

¹⁴ Para maiores informações sobre o Cinema Marginal e o filme *A Margem*, conferir minha dissertação de Mestrado. Ver: SILVA, E.P. Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970). Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) 2019. São Paulo. 2019. 163 p.



Líder da FNL corre pela rua. Fonte: A Batalha de Argel, 1966. Direção: Gillo Pontecorvo.

Na imagem acima (figura 04), ainda pensando a cidade como campo de possibilidades, com os constantes choques e tensões diárias, a câmera concebe a rua como condutor das ações. Pois, na medida em que os movimentos convergem para um homem correndo em meio a uma cidade frenética, nos aproxima das sensações criadas para impor os traços de dramaticidade. As imagens em preto e branco nos avisam, por meio das angústias vividas a cada tomada de cena, os paradoxos de um país vivendo sob um autoritarismo extremo. Forjar as insinuações de extração das ações impostas pelos colonizadores passa pelas condutas de desobediência, o que quer dizer, não estar em consonância com as regras do sistema.

Corte: (figura 04), retomando a cena anterior, um homem corre freneticamente pela rua, seu nome: *Ali La Pointe*. Como de praxe, para os homens marginalizados das curvas, becos e emaranhados daquela cidade, a resistência estava atrelada a uma série de fazeres no cotidiano, entre eles o jogo. *Corte:* uma mulher se direciona para um guarda, quando, em seguida, começa a perseguição. O *treveling*¹⁵ é um dos recursos utilizados pelo autor para denotar a captura da ação em movimento. Em seguida, após os próprios transeuntes derrubarem Ali La Pointe no chão, uma voz em *off* assim o descreve: “[...]Nascido em 15 de Janeiro de 1930, em Miliana. Analfabeto. Profissão: pedreiro, boxeador. Atualmente desempregado. Situação militar: desertor[...]”

Os corpos à deriva não são suficientes para provar suas vidas no limite da sobrevivência. São constantemente vigiados. Assim como as expressões faciais, postas como representações de suas amarguras, mesmo sendo condutores de outras questões valiosas na

¹⁵ Técnica utilizada pelos cineastas, que significa o deslocamento da câmera em cima de um carrinho, num determinado espaço para acompanhar as cenas.

construção da narrativa, também necessitam de outras conexões para consolidar as asseverações. A estética reivindicada aqui consiste em traçar a arte como mecanismo de comunicação, por meio das quais as mensagens proferidas (através do Som, Imagem em movimentos, técnicas utilizadas, etc.), por todos os lados são postas de modo a aguçar nossas percepções.

Com base nas afirmações acima, além das cenas subsequentes, o cotidiano é permeado por ações que visam ocupar um território, apropriar-se das ferramentas disponíveis para o contra ataque. Isso é constatado nas articulações que crianças, mulheres e homens marginalizados reivindicam durante toda a trama. Reivindicam seu território, sua cultura, sua liberdade, a essência usurpada pelo sistema capitalista na personificação de uma França imperialista.

Aliás, o que seria o *Marginal* nessa construção cinematográfica? É perceptível que as bordas da cidade são por excelência o campo de atuação dos homens percebidos também na sua subjetividade. Conta-se a partir daí uma história que o centro não revela. Se pensarmos que a cada momento histórico, os conceitos são elucidados com base nas suas relações sociais. Temos o filme *A Batalha de Argel* e a representação dos marginais como o compromisso de Gillo Pontecorvo de trazer os traços indelévels por meio do olhar do sujeito histórico, assim como de suas representações.

De acordo com Jean-Claude Schmitt, ainda sobre a importância do tratamento de tal conceito, tema muito caro aos estudos historiográficos, entender o papel do Marginal no processo histórico é compreender, sobretudo, sua dinâmica nas relações temporais. Isso nos faz apontar a importância de relacionar, após longo estudo e dentro do filme em questão, sobre a necessidade de permear a relação socioeconômica que cria algumas expectativas para as imposições de um grupo sobre outro, tendo as bordas como ponto de partida para maior compreensão dessas transformações que eclodem por todos os cantos dos países do terceiro-mundo. Para tanto, sobre o Marginal, Schmitt assim nos diz:

Para a sociedade dominante, os marginais se definem negativamente: não têm ‘domicílio fixo’, ‘moram em qualquer lugar’, ‘gente sem senhor’, ‘inúteis ao mundo’. [...] Contudo, um simples exame do espaço da marginalidade já revela a existência de um tecido ‘paralelo’, de relações impenetráveis aos demais [...] No espaço da marginalidade, movem-se

grupos marginais bastante diferentes, uns informais, outros mais organizados [...]¹⁶

É possível constatar essas questões levantadas por Schmitt no decorrer do estudo do filme em questão. Quando ele faz as devidas anotações acerca do que foi/é o marginal, tem o cuidado de nos lembrar que se faz necessário delimitar o momento histórico da atuação desses, assim como problematizar outros pontos que perpassam a conjuntura do momento. Os detalhes com que é elucidado o cotidiano das pessoas, típicas da *História Cultural*¹⁷, assemelham-se com a precisão que Pontecorvo constrói seus personagens. Personagens esses, tidos como sujeitos históricos, aqueles transformadores de uma realidade na qual estão inseridos. Isso consta como premissa básica para avançarmos nas observações acerca das propostas de leitura dessa obra. Nesse caso os marginais não são os excluídos, mas estão devidamente inseridos num cotidiano todo fragmentado, segregacionista, paradoxal e tenso.

Tratar esses e outros momentos, como os supracitados acima, é o mesmo que falar do centro partindo das relações que o circundam. Apontar as inconsistências do Terceiro Mundo é, sobretudo, relacionar por meio das ações dos sujeitos marginalizados os aspectos que não os reduzem a meros espectadores, mas sim sujeitos ativos diante das mazelas sociais ali fincadas.

Vislumbro com isso que, ainda com base na narrativa estabelecida a partir dos vários acontecimentos em *A Batalha de Argel*, seu autor assim dimensiona os Marginais pensando a partir de suas fronteiras, o que não significa dizer que seus habitantes são/estão excluídos do processo, mas, sim, atuam de maneira a subverter as lógicas padronizadas e criadas aí como forma de domínio impostas pelos invasores.

Em virtude do que até aqui foi anotado, é possível constatar que as leituras e conceitos levantados para melhor entender o filme, se levarmos em consideração a intensidade com que Pontecorvo nos apresenta os múltiplos cenários, estão postos como de grande valia. Suas reflexões não estão reduzidas às delimitações fronteiriças que abarcam as linhas divisórias, como visto no mapa, entre África e Europa. Contudo, mediante suas intersecções, e sob a luz

¹⁶ SCHMITT, Jean-Claude. A História dos Marginais. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 280.

¹⁷ A *História Cultural* é usada aqui como fundamento teórico metodológico, pois tem como premissa tratar a História a partir dos seus acontecimentos do cotidiano, o que quer dizer, entre outras coisas, compreender as práticas sociais e sua dinâmica nas costuras viabilizadas pelos homens e mulheres comuns, muitas vezes esquecidos pela narrativa oficial. Para melhor compreender tal conceito Ver: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

de outras interpelações, é possível dizer que *A Batalha de Argel* é a típica estratégia dos que lutam por liberdade, mas também denunciam ao mundo as inconsistências e mazelas do Colonialismo. A via de contestação e denúncia tem na arte aquilo que ficou conhecido como *Terceiro Cinema*.

O terceiro cinema como estética subversiva

Até o momento, de acordo com a leitura despendida para compreender o filme como um documento histórico, a expressão “*terceiro mundo*” é relacionada de forma direta ao processo de luta que eclode na Argélia. Gillo Pontecorvo apresenta os aspectos estéticos de uma narrativa em constante dinamização e de maneira incessante. Pois, ao passo que a trama avança e nos coloca frente aos paradoxos de um mundo em ebulição, a estrutura da realidade submerge e realça as evidências da arte carregada de sentidos realísticos. Para tanto, sobre as costuras dos acontecimentos apontados como primordiais, nessa lógica, cabem algumas considerações acerca da cinematografia confeccionada fora da rota das produções entendidas como hollywoodianas.

A despeito dessas e outras questões pertinentes ao presente objeto de análise, cito como parte constituinte dessas observações o livro “*Crítica da imagem eurocêntrica*”, onde Ella Shorath e Robert Stam explicam esses conceitos a partir das discussões sobre colonialismo e racismo. Entre outras coisas concernentes a essa temática, aponta que durante a década de 1950, foi o demógrafo francês *Alfred Sauvy* quem primeiro empregou tal conceito (terceiro mundo), ao referir-se aos Estados da França Revolucionária do século XVIII. Dessa forma temos:

[...] o Primeiro Mundo capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro mundo propriamente dito [...] Nosso trabalho se situa em uma conjuntura precisa da história do Terceiro Mundo. Por um lado, os últimos anos têm testemunhado lutas anticoloniais e revolucionárias contínuas [...] ¹⁸

Entretanto, após nuançar essas compartimentações, nos interessa aqui também propor os sentidos historiográficos a partir de suas produções culturais. Nessa costura de acontecimentos, é importante notar que a Argélia e o estopim das Batalhas travadas no seu

¹⁸ SHOHAT, Ella. STAM, Robert. Op. Cit. p. 55.

interior são postos aqui como recorte temporal para delimitar nosso estudo, e aprofundar o debate nos termos acima mencionados, assim como expor outra categoria conceitual oriunda das transformações decorrentes dessas elucubrações: a descolonização.

Dito isto, e de acordo com os aspectos dissonantes evidenciados pelo diretor, essa estética caracteriza tanto as falas impostas pela guerrilha como a maneira de impor a dinâmica através das várias maneiras de transgressão: como as intensas prospecções por parte dos homens, mulheres e crianças que, entre outras coisas, desobedecem as ordens impostas pelo poder econômico, personificado no exército. E, por conseguinte, o não enquadramento nos padrões estabelecidos por eles. Ou seja, na medida em que os grupos se organizam nos campos e descambam para a área urbana, perfazem e constroem, paulatinamente, o projeto de luta pautado na resistência do objetivo anticolonial.

A política brutal lançada para esmagar esses povos não terá permissividade desses sujeitos colonizados. Mesmo que suas bases se encontrem fragmentadas, num primeiro momento, esse corpo emerge diante desses aspectos dissonantes. E, ainda segundo Frantz Fanon, [...] *o lumpen-proletariado, essa massa faminta e de desqualificados, se lançará na luta armada, participará do conflito* [...] ¹⁹.

Esse reflexivo trecho escrito por Fanon consta em sua obra “*Os Condenados da Terra*”, mas é o resultado de seu conhecimento empírico, se pensarmos que ele esteve diretamente envolvido na construção da luta pela libertação da Argélia. Sua experiência como psicanalista o colocou como protagonista de sua história, e evidenciou na mesma proporção as consequências mentais que a barbárie criada pelo capitalismo foi capaz de causar na humanidade naquele momento.

Pontecorvo traz as representações dessa realidade, de maneira a construir uma narrativa, onde desconstrói a falsa ideia de harmonia tanto nos países coloniais como nos países colonizadores.

Estruturalmente, o *Cinema do Terceiro Mundo* é composto por esse sentido heterogêneo, todo pautado nessas conotações agressivas, de contestação. Uma linguagem costurada na/pela busca da realidade dos fatos. O que significa dizer que:

[...] um corpo de filmes que aderem a um certo programa político e estético, quer eles tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não.[...] Tanto o termo ‘Cinema do Terceiro Mundo’ quanto ‘Terceiro Cinema’ implicam

¹⁹ FANON, Frantz. Op. Cit. p. 159.

usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas, desde que sejam tomados como projetos concebidos coletivamente e não como entidades ‘essenciais’ preconcebidas[...]²⁰

Mesmo que tais conceitos, como o “*cinema do terceiro mundo*”, nitidamente apresentem as contradições de uma realidade no interior de cada nação, e estejam em consonância com o sentido distópico das narrativas desenvolvidas por seus autores, é imprescindível notar que dentro desses acontecimentos os sujeitos fazem frente aos obstáculos para resistir, e na Argélia não é diferente. Contudo, chamo atenção para alguns aspectos desses paradoxos mediante análise estrutural presente na dinâmica das artérias postas aqui como marginalizadas.

Dessa forma, é possível constatar que as possíveis leituras de suas conexões com a realidade daquele momento, nos fazem entender que o “corpo de filmes” mencionado pelos autores acima estabelece diálogos propensos a apontar as lutas, resistências, descompassos entre os que dominam (equipados com armas e potencialmente amparados pelo país de origem) e os dominados. Os últimos habitam a zona de contra-ataque, ou seja, os recursos de embate, além de uma série de táticas permeadas por práticas de uma cultura local.

Os sujeitos de “*A Batalha de Argel*” são capturados nas suas particularidades. Pontecorvo tem o cuidado de tomar os fatos pela/na sua historicidade, nas suas minúcias, na medida em que eleva seus pontos indelévels de uma narrativa quase toda pautada na apropriação daquilo que os colonizados usam para subverter a lógica de domínio e exploração.

A tática usada em Argel, que comprova o cinema como ferramenta de descentralização da atmosfera exclusivamente vista pela ótica do dominador, também pode ser constatada como o contra ataque. O que implica dizer que nas múltiplas tentativas de ultrapassar as barreiras, sejam elas psicológicas ou até mesmo materializadas, tem as pessoas que subvertem, alteram e impõem um novo sentido para os objetos criados pelo sistema de domínio ali presente. Para tanto, perfazemos um caminho de minuciosas leituras iconográficas.

²⁰ SHOHAT, Ella. STAM, Robert. Op. Cit. p. 59.

Figura 05: o espelho



O espelho como recurso tático. Fonte: A Batalha de Argel, 1966. Direção: Gillo Pontecorvo.

Figura 06: a fronteira como lugar de resistência



Mulher ultrapassando a fronteira. Fonte: A Batalha de Argel, 1966. Direção: Gillo Pontecorvo.

Como forma de tratar dos pormenores intrínsecos ao conjunto iconográfico, temos em Argélia a contraposição, como uso de objetos, do que naturalmente seria visto como uma imagem qualquer. Entre as muitas cenas analisadas, temos o momento em que as mulheres de Argel se apropriam desses artigos que simbolicamente, naquele momento, estão atreladas ao cotidiano do mundo ocidental. O espelho emerge diante de um grupo de mulheres,

contrastando com os corpos em transe, frenéticos e impacientes. Metaforicamente, isso nos eleva para pontos de reflexões que transcendem o objeto como ornamento, ou mero utensílio de vaidade. Pensar as práticas do cotidiano, como representações de uma dada realidade, consiste em afirmar que o sentido dessa relação do sujeito com seu meio é de completa estratégia.

O Terceiro Cinema realça sua narrativa com base nas imagens provocativas, políticas e, muitas vezes abjetas. Assim como normatiza e atrela as ações dos homens como uma tática de guerra. Concebemos tais atos, entre outras coisas pertinentes na construção dos fatos, como a canalização dos traços e comportamentos propostos para o objetivo de derrubar o inimigo.

No filme, ainda contemplando os vários sentidos traçados para melhor compreensão de uma leitura pormenorizada, a relação dos homens, mulheres e crianças são de uma verdadeira luta. Para tanto, num determinado momento temos o seguinte: *Corte*. Os soldados observam a todos que se movimentam na zona de maior controle. Percebe-se que as roupas dos nativos contrastam com as fardas de quem usa olhares vigilantes e controladores em meio ao trânsito de pessoas, todos cercados pelo que simbolicamente representa uma clara segregação, pelo menos no campo físico: o arame farpado.

Enquanto esses aspectos são formados, e na mesma proporção legitimados pelo poder controlador do exército, a mulher avança com olhar sereno e determinado para o outro lado. Aqui a área fronteira não se resume a um sentido apenas geográfico, mas, sim, constitui-se como espaço de troca de experiência e rota para absorção de tantas outras formas de compreensão do que até então foi determinado naquela lógica de embates.

A Fronteira, metaforicamente, é tomada como um mecanismo de apropriação, o que significa dizer que os elementos dinamizadores, sendo eles resultado dos colonizadores ou não, são entendidos pelos sujeitos comuns atuantes daquelas artérias, como essencialmente de uso tático, assim como de uso amplo e irrestrito para uma contra- hegemonia.

Para Frantz Fanon, os adornos não se limitam a um mero objeto, não contemplam o reducionismo de sua aparência, vão além. Pois, para ele:

[...] os modos de aparência, de indumentária, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonial irromperá nas cidades proibidas. Explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmantelar o mundo colonial não significa que depois da

abolição das fronteiras, serão construídas vias de passagens entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no mais profundo solo ou expulsá-la do território.²¹

A desconstrução da rigidez que envolve as fronteiras passa pela destreza dos colonizados. Para combater o inimigo, fez-se necessário, além da violência da guerrilha urbana armada, que opera nas margens de forma a buscar se consolidar em meio aos levantes e ataques frontais, o uso da estratégica esperteza possibilitou aquilo que Fanon chama de “vias de passagens”. Denotando aí um processo de troca, de captura, ou avanço para um campo diferente do seu lugar de domínio.

Assim como Frantz Fanon, Gillo Pontecorvo nos insere na conjuntura pautada pela cinematografia do Terceiro Cinema. Isso é possível constatar quando esquadrihamos as cenas, e percebemos que a voz daquela população passa a ser ouvida em momentos de choques e contraposições, com a consequente negação da posição de subserviência que lhe foi proposta antes.

Na medida em que o filme avança, as montagens tomam um formato de turbulência que caracteriza as intenções do autor: chamar atenção para a proporção dos acontecimentos e instigar as mais profundas sensibilidades do sentido humano, que são decorrentes da arte como mecanismo de profusão dos sentimentos.

A FLN é encurralada, sua zona de confronto e habitat por um longo período, é implodida, e seus líderes, maior parte deles, detidos e presos. *Corte*: um dos comandantes da operação, sentindo o fim dos confrontos, diz que “A tênia perdeu a cabeça”. Sugerindo que ali foi o fim do movimento em Argel. Mas as dimensões tomadas pelo movimento se propagaram de tal maneira que as montanhas encarregaram-se de reproduzir aquilo que aparentemente estava sob controle: a tênia ganha sobrevida. No filme, os guerrilheiros migram para as montanhas, reinventam-se e retomam a palavra e a ação que outrora haviam estabelecido como critério de ruptura das correntes de dominação.

Em 1960 ressurgem as turbulências, porém agora, pelo que consta, foi o povo que não contente com a situação de opressão vivenciada cotidianamente, rebela-se. Enquanto uma voz *off* assim descreve a frenética manifestação que ecoa nas ruas por onde passam: “*Por alguma razão desconhecida, ou motivo obscuro [...] surgiram bandeiras com a meia-lua e a estrela*

²¹ FANON, Frantz. Op. Cit. p. 57.

[...] milhares de bandeiras, talvez feitas durante a noite. Na verdade, ‘bandeira’ é um modo de dizer. Vemos lençóis, camisas e trapos[...]

O que parecia ter chegado ao fim, agora é apenas um recomeço. Mais uma vez, os diálogos continuam em meio às fumaças, tambores e gritos de ordem, quando o chefe do exército pergunta para os personagens daquele levante. -“O que vocês querem”. Sem hesitar, a resposta vem firme: “*Liberdade*”.

O conjunto de imagens em movimentos costurados por Gillo Pontecorvo para problematizar as veias pulsantes de um país em vias de colapso, também ganhou importância no pensamento de Frantz Fanon, que mesmo tendo sua vida abreviada aos trinta e seis (36) anos de idade, vitimado pela leucemia, deixou um legado de luta e resistência contra os desmandos do imperialismo, racismo e violência contra as minorias.

A missão histórica da resistência de *A Batalha de Argel* foi quebrar os pilares do colonialismo. Em 1962 conquistam sua independência. As imagens suscitadas por Gillo Pontecorvo representam de forma lúcida os paradigmas do Cinema do Terceiro Mundo. Outras partes do mundo não só tomaram como parâmetro o exemplo de combate travado naquele país, como se apoderaram primorosamente dessa linguagem potencializada que é o cinema.

Considerações finais

Pensar a arte cinematográfica fora dos padrões estabelecidos pela cultura industrial proposto pelas produções hollywoodianas é, num certo sentido, um ato subversivo. Pois dado o momento em que Gillo Pontecorvo lança *A Batalha de Argel*, em 1966, o mundo passava por grandes transformações no campo da arte. Correntes de pensamento são postas como condutoras dessa dinamização: seja a *Nouvelle Vague* na França, o *Neorrealismo* na Itália, o *Cinema Novo* ou o *Cinema Marginal* no Brasil. Além das provocações e desafios lançados por Glauber Rocha na sua *Estética da Fome* proferido em Gênova, que entre outras coisas, conclamava os países do Terceiro Mundo para fazer os filmes “gritarem”.

O grito dos homens e mulheres que ecoavam nas lutas travadas pelas guerrilhas urbanas de Argel, foi sentida pelos quatro cantos do mundo, é a resistência do colonizado que se fez valer diante das mazelas cridas pelo sistema nefasto do capitalismo. A violência

proposta pela/na arte de subversão do cinema, é aquela que faz o sujeito construtor de sua história, parte integrante do processo. A descolonização era, nesse sentido, única alternativa para viver, e deixar-se vivos. Para combater a opressão colonialista, e fazê-la prostrar, como escreveu Fanon, só com “a faca na garganta”.

As reverberações da arte como mecanismo de comunicação transcendem barreiras, reavivam as múltiplas compreensões acerca de fatos históricos pautados nas rupturas das amarras abruptas do poder opressor. Frantz Fanon dimensionou, de forma magistral, conceitos, formas e maneiras de combater. Costuras de acontecimentos que só fizeram sentido quando as reflexões estavam todas em consonância com o objetivo estabelecido a priori: não dar voz, pois os homens e mulheres que compõem aquele tecido de resistência já possuem, mas fazê-la ser ouvida, sobretudo sob a perspectiva das ideias atreladas às descolonizações.

Em virtude do que foi analisado, o filme é posto como um documento histórico. Entender as formas suscitadas pelos contornos de suas imagens é realçar a importância das imagens do nosso cotidiano, assim como resgatar uma série de acontecimentos e conceitos, como os levantados por Frantz Fanon, que ainda não estão superados, e que, portanto, merecem ser discutidos e tratados com seriedade a todo o momento. Hoje, o racismo estrutural, assim como a violência colonial, não foi superado. Mas temos as bases alicerçadas pela arte como um dos mecanismos de propagação dessa luta.

Ficha técnica: BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Itália. Duração: 2 horas e 20min. Fonte: You Tube. Acesso em: 01 de Jan. de 2020.